

MARIAN GOODMAN GALLERY

SUNSET DÉCOR:

FIVE TABLEAUX LEADING FROM AN EXHIBITION TO
A FILM, AND AN INTERMISSION.

While the XIX century referenced both European colonialism and the expansion into the American West as a scheme to tame fierceness and exotica, the XX century seemed to symbolize the domestication of war and the internalization of imperialism.

BY MAGALÍ ARRIOLA

Magali Arriola is an art critic and independent curator currently living in Mexico City. She was curator at Fundación Jumex Arte Contemporáneo between 2011 and 2014, where she curated exhibitions of artists such as James Lee Byars (co-produced with MoMA-PS1), Guy de Cointet and Danh Vo. Previously she was chief curator of Museo Tamayo between 2009 and 2011, where she organized exhibitions and projects with artists such as Roman Ondák, Joachim Koester, Claire Fontaine, Adrià Julia and Julio Morales.



NEW YORK PARIS LONDON

MARIANGOODMAN.COM

MARIAN GOODMAN GALLERY

123

SUNSET DÉCOR: FIVE TABLEAUX LEADING FROM [...] MAGALI ARRIOLA

In January 1976, not long before his death, Marcel Broodthaers intended to send his friend Alain Jouffroy two photographs of his recent show *Décor: A Conquest*. On the back of one of them, the Belgian artist wrote: "These two photographs concern an exhibition that was solely *Décor*" with hired equipment. It was held in London (ICA New Gallery) shortly before the Paris one.¹ Nevertheless, the images with the handwritten note were only sent after Broodthaers' death, and Jouffroy didn't respond to them until 1982, with a notorious delay. The photographs showed two opposing views of one of Broodthaers's last famous *décors*. Each represented a period room—of the 19th and 20th centuries respectively—and both were indeed almost exclusively composed of appliances borrowed from Bapty & Co Ltd, Stage and Film Warlike Stores, a firm that provided props for films for the most part related to military depictions.

By then Broodthaers had already conceived—and closed down—his *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968-1972), an initiative dedicated to explore the role of the institution in which objects and artworks enacted a critique of collecting and exhibiting practices. His later *décors*, starting in 1974, sought to articulate "differently objects and paintings realized at various times between 1964 and this year [1975], in order to form the rooms in a '*décor*' spirit. That is to say reinstating the object or painting with its real use. *Décor* not being an end in itself".² In other words, with these pieces that frequently operated as a kind of *mise-en-scène* of his own work, Broodthaers was hoping to reconnect the role of art with social reality by further exploring the concepts of production and reproduction, exhibition and retrospective.

Revisiting the late Broodthaers through *A Conquest*... one of his most overtly politicized pieces—one that displays concrete references to the social and cultural context of its time, including the flourishing genre of Western movies during the 1960's and the uncertain ending of the Vietnam war in the 1970's—allows to re-envision his practice as a kind of backdrop for other artistic inquiries and political narratives to be reframed and played out.

Just as *A Conquest* and the ensuing film *La Bataille de Waterloo*, with their deliberate inconsistencies and anachronisms, still set up a symmetry between the 19th century colonial drive and the imperial politics that still prevailed well into the 20th century—a sustained connection between the interior and the exterior, between the near and the far, between the domestication of war and its spectacularization—this essay addresses a constellation of themes and unravels a series of historical threads that seek to put into perspective the concept of the American West as the production of a symbolic order in the name of freedom, civilization and democracy, as well as some of its long-term echoes and consequences in global history.

1. The exhibition (and the hand).

The two communicating period rooms set up by Broodthaers that make a *A Conquest*... filled with (replicas of) firearms and domestic furniture, were also artificially lit with stage lights. The first of these rooms referenced a 19th century Western saloon with a stuffed python raised between two (Napoleonic) cannons, a couple of chandeliers, a deck of cards, a single-action Colt Peace-Maker revolver (legend has it, Wild Bill Hickok's preferred gun), a lobster and a crab, and two liquor barrels above which was pinned a poster of the 1969 western *Heaven with a Gun*. The second room represented a 20th century bourgeois setting between two vitrines displaying semi-automatic rifles from the Vietnam War period, a variety of modern guns, a hand grenade and a jigsaw puzzle of a painting representing the Battle of Waterloo left unfinished on a garden table.

In other words, while the 19th century room with its gigantic python and Broodthaers' signature potted palms seemed to reference both European colonialism and the expansion to the American West as a scheme to tame fierceness and exotica, the 20th century room seemed to symbolize the domestication of war and the internalization of imperialism. For what did it mean for Broodthaers to assign a *real use* to these replicas of firearms within a bourgeois interior *décor* besides cancelling their status as works of art and, as suggested by Gloria Moure, creating a "scenography with no plot or narrative within it, but prepared to induce these"³ Put it differently,

what was the function of a plastic lobster and crab playing a hand in a 19th century saloon if not referencing, as many of the Belgian artists works do, chance or fate as two concepts that meet at the opposite sides of the spectrum?

Take Wild Bill Hickok, prototype of the frontiersman and folk character of the Old West whose favorite gun Broodthaers chose to put on display. He always sat with his back to the wall when playing a hand in order to remain vigilant. Although he was known to be one of the fastest guns in the Wild West, he was shot by Jack McCall on that one fatal day he was caught off guard turning his back to the doors of the saloon in Deadwood, in the Black Hills of the Dakota Territory. Fate or chance? Who knows... The only sure thing is that the pair of black aces and the pair of black eights he was holding came to be known as the *dead man's hand*. The identity of the fifth card is still debated, just as Maria Gilissen wonders to this day why Broodthaers specifically requested that she photographed two particular card cuts as she documented *A Conquest*, one showing a four of spades, the other the king of diamonds and the ten of hearts.⁴

2. The Footsteps.

They must have been playing cribbage or penny ante poker when they were suddenly interrupted, and left in a rush. (...)

From a board on the wall, next to the powder horn, flint, and steel, hung three infantry caps, tin cups, and a canteen. Above, an antler was mounted on a flat slab of wood, a colored Teton arrow balanced horizontally between its tines. Four more arrows of the same type were decoratively crossed behind two framed lithographs, one showing French pheasants, the other a trout. And bound together with a bleu ribbon, two eagle feathers were attached to the wall by a nail. From their white tips a bit of horsehair, tinted red, extended fully a foot.

Were these trophies or gifts? They might have come from their 'red-skinned enemies', killed in the Black Hills, or from their native friends, settling in tepees around the fort. (...)

At that moment, while looking at a pipe so richly adorned with the head and neck of a gree-neck duck, a tiny woodpecker's wing, and some yellow tail feathers of the great owl, I heard footsteps behind me. Another visitor I thought, and returned to the past.⁵

Lothar Baumgarten's "Carbon" series is a "photographic essay, a survey on pioneering the West through building the railroads across the US" upon the expropriation of Indian territories and the exploitation of the Chinese population.⁶ The series weave together eleven short stories—The Trickster, The Flake, The Catfish, The Pit-bull... among which The Footsteps that the artist claims to have repeatedly heard as he visited an old fort, one could think reminiscent of Broodthaers own *décors*—. The stories recount Baumgarten's loner interactions with the landscape, his distant encounters with sparse but proud dwellers as well as his silent peek at a variety of animals and plants. The scenes described are frequently disrupted by roaring trains that still bear the native Indian names of the populations they first displaced and later transported, recalling of the original clashes between the native people and the west-bound settlers—in the artist's words, "a demography of settling the West". As the series puts into practice a sort of geographical survey of what became of the original rail lines and their surrounding contexts, Baumgarten's photographs can also be seen as addressing what has been traditionally accepted as landscape's timeless values left untouched by politics and ideology, as a questioning the purity of the Arcadian sceneries captured by the patriarchs of 19th century photography such as Timothy O'Sullivan, Carleton Watkins and Eadweard Muybridge.⁷ The work of these photographers, mostly commissioned by government surveys, speak of exploration and the will to map as a form to assert control over those uncharted lands and their natural resources. Some of them, like Muybridge, also worked for the US Army and documented the Indian Wars

Opposite - Trevor Paglen, *DMSP 5B/F4 from Pyramid Lake Indian Reservation (Military Meteorological Satellite; 1973-054A)*, 2009. Courtesy: the artist; Altman Siegel, San Francisco; Metro Pictures, New York

NEW YORK PARIS LONDON

MARIANGOODMAN.COM

MARIAN GOODMAN GALLERY



NEW YORK PARIS LONDON

MARIANGOODMAN.COM

MARIAN GOODMAN GALLERY



NEW YORK PARIS LONDON

MARIANGOODMAN.COM

MARIAN GOODMAN GALLERY

MOUSSE 52
TALKING ABOUT

126



Lothar Baumgarten, *Norfolk Southern Corp., Calumet yard, Chicago, Illinois D8-32B Diesel roster No.3544 by GE 1989, GP35 Diesel roster No.7089 by EMD 1980/81, GP35 Diesel roster No.218 by EMD 1963/64, 1989*



Lothar Baumgarten, *Missouri Pacific System, Lewis and Clark Viaduct Kansas City, Jackson County, Missouri, 1989*



Lothar Baumgarten, *Southern Pacific Transportation Co., Kansas River, Topeka, Shawnee County Kansas, 1989*



Lothar Baumgarten, *Cattle guard Wasta, Cheyenne River Meade County, South Dakota, 1989*



Lothar Baumgarten, *Burlington Northern Railroad, Chicago Regional Transportation Authority, Chicago, Illinois, 1989*



Lothar Baumgarten, *Texas & Pacific Railway, Triangle truss bridge, Twelve-mile Bayou, Shreveport, Caddo County, Louisiana, 1989*



Lothar Baumgarten, *Southern Pacific Transportation Co. and Amtrak's Sunset Limited, Railroad crossing Jefferson Davis County, Texas, 1989*



Lothar Baumgarten, *Norfolk & Western Railway Box car 1, Aurora, Illinois, 1989*

All images from "Carbon", 1989. © Lothar Baumgarten.
Courtesy: Marian Goodman Gallery, New York

NEW YORK PARIS LONDON

MARIANGOODMAN.COM

MARIAN GOODMAN GALLERY

127

SUNSET DÉCOR: FIVE TABLEAUX LEADING FROM [...]
MAGALÍ ARRIOLA

producing rather picturesque images of a wild nature that needed to be preserved, having disposed of the native populations that had originally inhabited those lands. These idealized landscapes provided the nation with an imagery that was instrumental for the development of not only the railroad and the tourism industry, but also for the construction of a North American identity.

This place had seen them all, the hunters of the High Plains: Cheyenne, Lakota, Blackfeet, Arikara, Crow, Assiniboin, Mandan, Arapaho, and Teton. Then, an adobe trading post was established here; mountain men, trappers, fur-company agents, and all kind of hagglers took their chances here, but only tough traders with an insight into the native psychology had made their fortunes at this place (...)

Suddenly I heard footsteps again, although their sound was real, I was sure that they belonged to no real person, that I was the only one around. (...)

As I stepped out of the haunted building and reached the wooden porch, the enigma of the mysterious footsteps was suddenly solved. In a light breeze, high on the flagstaff of the parade grounds at Fort Laramie, as Fort Williams was later named, the Stars and Stripes were flapping gently in the clear crisp morning air.⁸

3. The Backdrop.

One possible backdrop to Broodthaers 19th century *décor* is a critical re-reading of the frontier's myth as historian Frederic Jackson Turner defined it in 1893 and of the country's imperialist expansion understood as its Manifest Destiny. In his address to the American Historical Association,⁹ Turner wrote about the vigorous spirit and the dominant individualism that accompanied the exploration of the frontier. These traits that made the "American intellect" were closely tied to the development of commerce and the unfolding of progress as commanded by Providence in order to expand and strengthen society's sense of liberty and self-governance. From that perspective forcefulness for Turner came to be a redemptive and restorative attribute since it was exerted in the name of an identity: the movement towards the West would strip the new immigrants from their European background, and they could be born again and recast as good Americans. More importantly, this would justify the expansion and the take over the 'unexplored' territories that, according to Turner, didn't belong to anyone (the truth being that they belonged to Indians and Mexicans but these weren't considered to be civilized people but rather non-white savage populations). As written by artist Trevor Paglen in "Frontier Photography", an essay paralleling 19th century North American photography and his own work documenting contemporary US surveillance programs:

The frontier was a space where old-world caste systems might be left behind and a man might become rich by simply being in the right place at the right time. This sense of possibility, of course, came with exceptional violence: fifty years before [Joseph] Conrad penned *Heart of Darkness*, Nevada newspapers openly advocated solving the "Indian problem" by "exterminating the whole race."¹⁰

Last but not least, Turner stated that the most important effect of the frontier had been the promotion of democracy. Yet it is known that the democratic processes were gradually exported from the eastern territories to the Wild West where the concepts of justice and order didn't legally exist and only pervaded through the rule of a few (sometimes) good men provided with weapons. These would frequently be invested with the confidence of a community and would take onto themselves the responsibility of establishing a seeming order, an order that would nevertheless rely on a force outside the order.¹¹

Broodthaers inclusion of a poster from *Heaven with a Gun* in the 19th century period room is thus not fortuitous. With its sequences of scalping, rape and murder that make the predictable vocabulary of the genre, the film tells the story of Jim Killian, a preacher man unmasked as an ex-convict gunslinger tore between good and evil, that finally decides to take matters into his own hands and save his town from an unscrupulous rancher. "Jim Killian killed like an artist—praised another poster of the time—this is the story of his masterpiece."

4. The stage set.

Given the fact that for Broodthaers the *décor*s weren't originally an end in themselves, one could think that *Décor: A Conquest* was then truly meant to be a temporary stage set hosting a series of objects, props and spotlights that would end up being some of the leading figures in the film *The Battle of Waterloo*. The film it-self opens with some sequences of smoking canons alternating with the image of an actress un-making the jigsaw puzzle that lays on the garden table, and with the image of some guards marching to the sound of band music and Wagner's *Tristan e Isolde*.

Structured upon this sort of mirrored *mise-en-scène* of 19th and 20th centuries in which props are real but not original objects, *A Conquest*... remains suspended in that in-between space that is a stage before filming. The beauty of the piece lays in the conundrum it produces between exhibition and film set, opening the question of which one came first? Whereas the exhibition was clearly mounted before the film was shot, its conception as a film set seems to have preceded the *décor* itself. The work can thus be located precisely in that space in which art and spectacle are played out by means of the false historical patina of these two period rooms constructed out of props.

Most likely, as narrated by Michael Crompton, when Broodthaers and Barry Barker then Director of Exhibitions at ICA started working on the project, Broodthaers had a very clear idea of the kind of *décor* he wanted to produce and made a list of artefacts for Barker to get, among which two canons from the Napoleonic era.¹² Legend has it that, after receiving many negatives to the canon loans he requested from different institutions, Barker found instead a jigsaw puzzle representing the Battle of Waterloo after a painting by William Heath that he bought for the artist's daughter and which Broodthaers immediately decided to incorporate to the piece. Legend has it too that chance (unless it was fate as Broodthaers was about to conclude a lifetime work) was again behind the fact that the only viable solution to comply the artist's requests was to get the objects he required from a prop supplier for film and theater. Once the exhibition was on, a regiment happened to march on the Mall for the annual ceremony of Trooping of the Colours, parading past the windows of the ICA. The Trooping of the Colours was originally a battlefield ritual meant to encourage the soldiers to fight not for their lives but for the colors of the flags. Today—as back in 1975—it's become The Queen's Birthday Parade, a sort of historical misreading in which the guards in uniforms march like empty signifiers.

5. The film.

By integrating a martial spectacle in his film among the other props that made the *décor*, Broodthaers refers to military history as the story of spectacularized warfare, one that echoes the theatrical melodramas of the 'Buffalo Bill Combination' (1872-1876), a troupe formed by William F. "Buffalo Bill" Cody and his longtime friends Wild Bill Hickok and Texas Jack Omohundro, and in what later came to be known as "Buffalo Bill's Wild West" (1883-1916). For more than thirty years Cody ran one of the most successful spectacles both in the US and Europe that reenacted the *making* of North American history—the riding of the Pony Express, Indian attacks on wagon trains, and stagecoach robberies (the attack on the Deadwood Stage was particularly popular)—recruiting its actual participants among celebrities like Calamity Jane, Geronimo and Sitting Bull that were asked to play themselves.

In "Ten thousand francs reward", an interview from 1974, Broodthaers himself mentioned that when objects on display are assigned an illustrative role, they "become interchangeable elements on the stage of a theater. Their destiny is ruined. Here I obtain the desired encounter between different functions."¹³ In other words, even though the Belgian artist used to play with the combination of objects in his *décor*s as if they resulted from chance encounters, he nevertheless managed, in his words, "to articulate them morally and materially." That is probably why Alain Jouffroy wrote in his 1982 letter responding to his dead friend's note: "By attacking as you did, frontally, the canons and machine guns of Western *décor*, you revealed our fake metaphysics. With you and thanks to you, the ripped curtain raised and we can now look into this sort of abandoned Hollywood studio that we still call today 'modern art' with lucidity."¹⁴

NEW YORK PARIS LONDON

MARIANGOODMAN.COM

MARIAN GOODMAN GALLERY



Marcel Broodthaers, *Décor: A Conquest*, 1975, "Marcel Broodthaers: Décor: A Conquest and Bricks: 1966-1975"
Installation view at Michael Werner Gallery, London, 2013.
Courtesy: Michael Werner Gallery, New York / London

NEW YORK PARIS LONDON

MARIANGOODMAN.COM

MARIAN GOODMAN GALLERY

129

SUNSET DÉCOR: FIVE TABLEAUX LEADING FROM [...]
MAGALÍ ARRIOLA



Lothar Baumgarten, *M K T RR, Lamar St., Downtown Dallas, Dallas County, Texas, 1989*



Lothar Baumgarten, *Chicago & North Western Transportation Co., Boxcar, Omaha, Douglas County, Nebraska, 1989*



Lothar Baumgarten, *Interstate 40 crossing, Santa Fe Railway tracks between Albuquerque and Gallup, Cibola County, New Mexico, 1989*



Lothar Baumgarten, *Burlington Northern Railroad and Amtrak's Empire Builder Two Medicine Creek, Blackfeet Indian Reservation East Glacier Park, Glacier County, Montana, 1989*



Lothar Baumgarten, *Northern Route, Deck truss bridge, Flathead River, Flathead County, Montana, 1989*



Lothar Baumgarten, *Burlington Northern Railroad Tank car, Corsicana, Navarro County, Texas, 1989*



Lothar Baumgarten, *Amtrak, Burlington Northern Railroad, University Park Station depot, Vancouver, Washington, 1989*

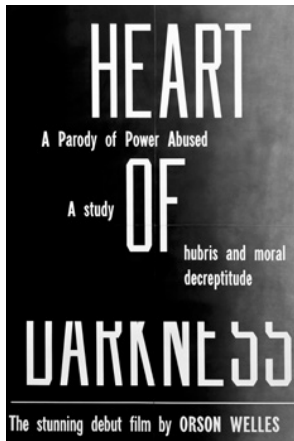


Lothar Baumgarten, *Southern Pacific Transportation Co. and Amtrak's Sunset Limited, Cotton Belt Route, Presidio County, Texas, 1989*

All images from "Carbon", 1989. © Lothar Baumgarten.
Courtesy: Marian Goodman Gallery, New York

NEW YORK PARIS LONDON

MARIANGOODMAN.COM



Both the film set and the exhibition—sometimes referred to as *Décor: A Conquest* by Marcel Broodthaers, the authorship being part of the institutional space. For, if as he said, the *décor* wasn't an end in itself, maybe the film was and the *décor* was just a temporary place or setting in which presentation and representation, perception and experience were at play. The undoing of the puzzle in *La Bataille de Waterloo* (the puzzle that was almost finished in the 20th century room) might very well be pointing at the final undoing in Broodthaers's oeuvre of the bourgeois cultural and historical constructions inherited from colonial history that so frequently end up being a colorful parody of themselves.

6. The key in the drawer (In the guise of conclusion, an intermission).

The scene of the actress un-making the jigsaw puzzle on a garden table in *La Bataille de Waterloo* has been interpreted by many as a reference to the puzzle scene in Orson Welles's *Citizen Kane*—that is, as conflict represented and internalized in a bourgeois setting or put it differently, in Jouffroy's words, “as [Broodthaers] said about European 19th and 20th centuries, the canons, pistols, rifles, machine guns and revolvers of Western thought [being] part of the intellectual comfort, the key to which the scribe still holds in a drawer.”¹⁵ But what few people know is that Welles's first film and masterpiece actually came up as a second option after RKO Pictures rejected in 1939 his adaptation of Conrad's *Heart of Darkness* for its overt political tone. The film remained unrealized until Fiona Banner decided to shoot the script, staging a monologue in which actor Brian Cox plays both Marlow's and Captain Kurtz' parts, just like Welles' was hopping to do. Titled *Thames and Hudson: Orson Welles' Heart of Darkness* (2012), the film clearly picks on Welles' own vision in marking a clear parallel between European colonialism and North American expansionism—which would eventually lead to the US imperialist ventures in South-East Asia and other latitudes, including outer space as demonstrated by John F. Kennedy's concept of the New Frontier.¹⁶ In the opening of the film the Nellie isn't anchored in the river Thames but in the river Hudson, in New York's harbor at dusk, as Marlow muses (one could imagine, with the scribe's key in his hand) on the tidal currents carrying all the memories of these “hunters for gold or pursuers of fame... The dreams of men, the seed of commonwealths, the germs of Empires”.¹⁷

Now that the drawer lays wide open, there seems to be a renewed interest in the concept of the Frontier and the image of Wild West,¹⁸ a situation that might be pointing rather than to the *intellectual comfort*, to the *mundane discomfort* before the still “unsolved problems of peace and war, unconquered problems of ignorance and prejudice, unanswered questions of poverty and surplus” that were already present in Kennedy's 1960 take of the New Frontier.¹⁹ The current discredit of political parties (facing the increase of independent candidatures), the ongoing erosion of natural resources as a result of (imperial) greed and corruption, and civil society taking business in their own hands (extremist youths across Europe, spontaneous militias in the south of the US fighting drug smuggling and migration, as well as the armed self-defense groups that fight the cartels in Mexico to name a just few circumstances taking place on each side of the border), are all phenomena that seem to create—and defend—their own state of exception in an attempt, for better or worst, to find new alternatives to social and political institutions as we've known and experienced them.

From top to bottom - Fiona Banner, *The Greatest Film Never Made (Fiona Banner and Fraser Muggeridge)*, 2012. Courtesy: the artist

Fiona Banner, *The Greatest Film Never Made (Fiona Banner and La Boca)*, 2012. Courtesy: the artist

Fiona Banner, *The Greatest Film Never Made (Fiona Banner and Graham Humphries)*, 2012. Courtesy: the artist

MARIAN GOODMAN GALLERY

131

SUNSET DÉCOR: FIVE TABLEAUX LEADING FROM [...] MAGALI ARRIOLA

- 1 Marcel Broodthaers in "Marcel Broodthaers / Alain Jouffroy Correspondance(s)", *Décor A Conquest by Marcel Broodthaers XIXth and XXth Century London 1975*, published by Michael Werner Gallery, New York, 2007. p. 32. The "Paris exhibition" mentioned by Broodthaers is *L'Angelus de Daumier* held in 1975 at the Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou in Paris.
- 2 Marcel Broodthaers, "Notes on the Subject", *Marcel Broodthaers Collected Writings*, Gloria Moure ed. (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2012), p. 489.
- 3 Gloria Moore, "L'espace de l'écriture", *Marcel Broodthaers Collected Writings*, op.cit. p. 18.
- 4 Maria Gilissen, "Décor", *Décor A Conquest by Marcel Broodthaers XIXth and XXth Century London 1975*, op.cit., p. 35.
- 5 Lothar Baumgarten, "The Footsteps", *Carbon*, exh. cat., The Museum of Contemporary Art Los Angeles, April-June, 1990, insert pp. 24-25.
- 6 *Ibid.*, p. 29.
- 7 On the inscription of politics into 19th century landscape photography, see Deborah Bright "Of Mother Nature and Marlboro Men An Inquiry Into the Cultural Meanings of Landscape Photography", <http://www.mar-ketphotoworkshop.co.za/uploads/files/Bright-Marlboro.pdf> (last accessed January 18th, 2016), and Trevor Paglen "Frontier Photography", *Art Forum*, March, 2009.
- 8 Lothar Baumgarten, op.cit., p.25
- 9 William Jackson Turner "The significance of the Frontier in American Life" was first presented during the Chicago Columbian Exhibition organized to commemorate the 400 anniversary of the "discovery" of the Americas-international expositions embodying, as we know, the spectacularization of colonial experience.
- 10 Trevor Paglen, "Frontier Photography", <http://www.paglen.com/oldsite/articles/frontier%20photography.pdf> (Last accessed January 18th, 2016)
- 11 For an extended development on the Wild West as a generalized state of exception and its representation in traditional Westerns, see Magali Arriola, "Riding out of the sunset, or how to cover the sunrise with a thumb in Guantánamo Bay", *May N. 2*, 2009.
- 12 Michael Crompton, "La Bataille de Waterloo, 1975", *Décor A Conquest by Marcel Broodthaers XIXth and XXth Century London 1975*, op.cit., pp. 26-30.
- 13 Marcel Broodthaers, "Ten thousand francs reward", *Marcel Broodthaers Collected Writings*, op. cit. p.415.
- 14 Alain Jouffroy in "Marcel Broodthaers / Alain Jouffroy Correspondance(s)", *Décor A Conquest by Marcel Broodthaers XIXth and XXth Century London 1975*, published by Michael Werner Gallery, New York, 2007, p. 33.
- 15 *Ibid.*
- 16 Banner also conceived in collaboration with a series of graphic designers various possible promotional posters for *The Greatest Film Never Made*, many of them clearly indebted to Francis Ford Coppola's film *Apocalypse Now*, as it is widely known, and adaptation of Conrad's book set during the Vietnam War.
- 17 Orson Welles, *Heart of Darkness* (1939), <http://www.wellesnet.com/orson-welles-scripts-online/> (Last accessed January 18th, 2016)
- 18 The Western genre and/or the Wild West setting has experienced a sort of revival during the last decade in TV series like *Deadwood* (2004-2006) and movies such as *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (2007), *There Will be Blood* (2008), *No Country for Old Men* (2008), *True Grit* (2010), *Django Unchained* (2012), and more recently *The Revenant* and *The Hateful Eight* (both 2015) to name a few.
- 19 "We stand today on the edge of a New Frontier – the frontier of the 1960s, the frontier of unknown opportunities and perils, the frontier of unfulfilled hopes and unfulfilled threats. ...Beyond that frontier are uncharted areas of science and space, unsolved problems of peace and war, unconquered problems of ignorance and prejudice, unanswered questions of poverty and surplus". John F. Kennedy, "The New Frontier", *Democratic National Convention Nomination Acceptance Address*, delivered 15 July 1960, Memorial Coliseum, Los Angeles. <http://www.americannrhetoric.com/speeches/jfk1960dnc.htm>. (Last accessed January 18th, 2016)

di Magali Arriola

Mentre il diciannovesimo secolo si riferiva al colonialismo europeo e l'espansione dell'ovest americano come schema per ammansire ferocia e l'esotizzazione; il ventesimo secolo simbolizza l'addomesticamento della guerra e l'internalizzazione dell'imperialismo.

Nel gennaio del 1976, poco prima della sua morte, Marcel Broodthaers aveva intenzione di inviare al suo amico Alain Jouffroy due fotografie della sua recente mostra "Décor: A Conquest". Sul retro di una di queste, l'artista belga scrisse: "Queste due fotografie raffigurano una mostra che è puro arredamento, con oggetti presi a noleggio. Si è svolta a Londra (alla ICA New Gallery), poco prima di quella di Parigi!". Le immagini con l'appunto scritto, però, sono state spedite solo dopo la morte di Broodthaers, e Jouffroy ha risposto solo nel 1982, con enorme ritardo. Le fotografie mostravano due vedute degli ultimi famosi *décor* di Broodthaers. Ognuno dei due rappresentava una stanza d'epoca – rispettivamente del diciannovesimo e ventesimo secolo – ed entrambi erano composti esclusivamente da attrezzatura presa in prestito da Bapty & Co Ltd, Stage and Film Warlike Stores, una ditta che forniva oggetti di scena per film e spettacoli teatrali a tema bellico.

A quel punto Broodthaers aveva già progettato – e chiuso – il suo *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968-1972), un'iniziativa volta a esplorare il ruolo dell'istituzione museale, in cui oggetti e lavori artistici inscenavano una critica delle pratiche espositive e collezionistiche. Gli ultimi *décor*, a partire dal 1974, cercavano di articolare "in modo diverso oggetti e quadri realizzati in vari momenti tra il 1964 e l'anno presente [1975], allo scopo di comporre le stanze secondo una pura logica di design di interni. Vale a dire, ripristinando l'uso reale dell'oggetto o del quadro. Perché l'arredo, il *décor*,

non è fine a se stesso? In altre parole, con questi pezzi che spesso operavano una sorta di messa in scena del suo stesso lavoro, Broodthaers sperava di ricongiungere il ruolo dell'arte con la realtà sociale, esplorando ulteriormente i concetti di produzione e riproduzione, esposizione e retrospettiva.

Rivisitare l'ultimo Broodthaers dalla prospettiva di *A Conquest...*, uno dei suoi lavori più esplicitamente politici – in quanto esibisce riferimenti concreti al contesto socio-culturale del suo tempo, per esempio al fiorent genere del film western degli anni Sessanta e all'incerta fine della guerra in Vietnam negli anni Settanta – permette di ripensare la sua pratica come una sorta di sfondo sul quale ricostruire e ricostruire altre indagini artistiche e narrazioni politiche. Proprio come *A Conquest* e il successivo film *La Bataille de Waterloo*, con i loro deliberati anacronismi e incongruenze, tracciano una simmetria tra la spinta coloniale del diciannovesimo secolo e la politica imperialista che continuava a prevalere per un bel pezzo del ventesimo – una prolungata connessione tra interno ed esterno, tra il lontano e il vicino, tra l'addomesticamento e la spettacolarizzazione della guerra – questo saggio tratta una costellazione di temi e dipana una serie di fili storici che ambiscono a mettere in prospettiva il concetto del West americano come produzione di un ordine simbolico nel nome della libertà, della civiltà e della democrazia, oltre ad alcune delle sue conseguenze e ripercussioni a lungo termine nella storia globale.

1. La mostra (e la mano).

Le due stanze d'epoca comunicanti allestite da Broodthaers che compongono *A Conquest...*, piene di (repliche di) armi da fuoco e mobili, erano anche illuminate artificialmente con luci di scena. La prima di queste stanze rimandava a un saloon western del diciannovesimo secolo, con un pitone

impagliato che si ergeva tra due cannoni (napoleonici), un paio di lampadari, un mazzo di carte, una Colt Peace-Maker (secondo la leggenda, la rivoltella preferita di Wild Bill Hickok), un granchio e un'aragosta, e due botti di liquore sopra cui era appeso un manifesto del film western del 1969, *Il pistolero di Dio*. La seconda stanza rappresentava un ambiente borghese del ventesimo secolo, con due vetrine che espongono fucili semi-automatici del periodo della guerra in Vietnam, un assortimento di pistole moderne, una bomba a mano e il puzzle di un dipinto che rappresenta la Battaglia di Waterloo lasciato a metà sopra un tavolo da giardino.

In altre parole, se la stanza del diciannovesimo secolo con il pitone gigante e le palme in vaso, marchio di fabbrica di Broodthaers, sembrava evocare sia il colonialismo europeo che l'espansione verso il West americano come schema per domare ferocia ed esotismo, la stanza del ventesimo secolo sembrava simboleggiare l'addomesticamento della guerra e l'internalizzazione dell'imperialismo. Cosa significava per Broodthaers assegnare un *uso reale* a queste riproduzioni di armi da fuoco in un interno borghese se non cancellare il loro *status* di opere d'arte e, come ha suggerito Gloria Moure, creare una "scenografia che non contiene trama o narrazione, ma è pronta ad attivarle"? In altre parole, qual era la funzione di un'aragosta e di un granchio di plastica che giocavano una mano di carte in un saloon del diciannovesimo secolo se non alludere, come fanno molti lavori di artisti belgi, al caso o al destino come due concetti che si incontrano agli estremi opposti dello spettro?

Prendiamo Wild Bill Hickok, prototipo del pioniere ed eroe popolare del vecchio West, del quale Broodthaers mette in mostra le pistole preferite. Quando giocava a carte, sedeva sempre con le spalle alla parete, per tenere d'occhio la situazione. Anche se

NEW YORK PARIS LONDON

MARIANGOODMAN.COM

MARIAN GOODMAN GALLERY



Timothy O'Sullivan, *The Pyramid and Domes, Pyramid Lake, Nevada*, 1867.
Courtesy: Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington D.C.

NEW YORK PARIS LONDON

MARIANGOODMAN.COM

MARIAN GOODMAN GALLERY



NEW YORK PARIS LONDON

MARIANGOODMAN.COM

MARIAN GOODMAN GALLERY

era famoso per essere una delle pistole più veloci del West, fu abbattuto da McCall nel giorno fatale in cui fu colto alla sprovvista mentre dava le spalle alle porte del saloon di Deadwood, nelle Black Hills del territorio Dakota. Caso o destino? Chissà... L'unica certezza è che i due assi e i due 8 di fiori e di picche sono passati alla storia come "la mano del morto". Ancora si discute sulla quinta carta, proprio come Maria Gilissen continua a chiedersi perché Broodthaers le avesse espressamente chiesto di fotografare due particolari combinazioni di carte mentre documentava *A Conquest*, una con un quattro di spade, l'altra con il re di quadri e il dieci di cuori.⁴

2. I passi.

Dovevano essere nel bel mezzo di una partita di crib o di poker quando all'improvviso sono stati interrotti, e sono dovuti scappare. (...)

A un'asse sulla parete, vicino al corno per la polvere da sparo, alla pietra focaia e all'acciarino, erano appesi tre berretti della fanteria, tazze di stagno e una borraccia. Sopra, due corna di cervo erano montate su una tavola piatta di legno, con una freccia colorata dei Teton di traverso tra i denti. Altre quattro frecce dello stesso tipo erano decorativamente incrociate tra due litografie in cornice, una che mostrava dei fagiani, l'altra una trota. Poi c'erano due penne d'aquila inchiodate al muro, legate insieme con un nastro azzurro. Dalle loro punte bianche, un po' di crine di cavallo, dipinto di rosso, si estendeva per una trentina di centimetri. Erano trofei, quelli, o regali? Potevano venire dai "nemici pellerossa", uccisi nelle Black Hills, o dai loro amici nativi, che dormivano nei tepee attorno al forte. (...)

In quel momento, mentre guardavo una conduttura suntuosamente decorata con la testa e il collo di un'anatra dal collo verde, una minuscola ala di picchio, e qualche piuma gialla della coda di un gufo della Virginia, ho sentito dei passi alle mie spalle. Un altro visitatore, ho pensato, e sono ripiombato nel passato.⁵

La serie "Carbon" di Lothar Baumgarten è un "saggio fotografico, un'indagine sulla conquista del West attraverso la costruzione di ferrovie; per Marcel Duchamp l'America è simbolo di ponti e impianti idraulici". Ripercorre l'espansione verso ovest parallela alla costruzione del sistema ferroviario fondata sull'espropriazione dei terreni indiani e lo sfruttamento della popolazione cinese - "il fatto che le compagnie ferroviarie venissero chiamate con nomi indiani ci permette di leggerla come una demografia dell'insediamento nel West".⁶ La serie intreccia undici storie brevi - *The Trickster*, *The Flake*, *The Catfish*, *The Pit-bull*... tra cui *The Footsteps*, "I passi", che l'artista afferma di aver sentito ripetutamente mentre visitava un vecchio forte, che probabilmente ricordava gli allestimenti di Broodthaers. Le storie raccontano le solitarie interazioni di Baumgarten con il paesaggio, gli sporadici incontri con i pochi ma fieri abitanti e la silenziosa osservazione di una varietà di piante e animali. Le scene descritte sono spesso interrotte da treni sferraglianti che portano ancora i nomi delle popolazioni che prima hanno fatto sfollare e poi hanno trasportato, promemoria degli scontri originari tra le popolazioni native e i coloni diretti a Ovest. Dato che la serie effettua una specie di rilevazione geografica di ciò che è stato delle originarie tratte ferroviarie e del contesto circostante, le fotografie di Baumgarten possono anche essere viste in rapporto a quelli che tradizionalmente sono stati accettati come i valori senza tempo del paesaggio lasciati intatti dalla politica e dall'ideologia, un'interrogazione sulla purezza dei panorami arcadici catturati dai patriarchi della fotografia del diciannovesimo secolo, come Timothy O'Sullivan, Carleton Watkins e Edward Muybridge.⁷ Il lavoro di questi fo-

del la volontà di cartografare come modo di esercitare il controllo su quelle terre incontaminate e le loro risorse naturali. Alcuni di questi fotografi, come Muybridge, lavoravano anche per l'esercito statunitense e documentavano le Guerre Indiane producendo immagini abbastanza pittoresche di una natura selvaggia che doveva essere preservata, dopo aver rimosso le popolazioni native che la abitavano in origine. Questi paesaggi idealizzati offrivano alla nazione un immaginario che era funzionale non solo allo sviluppo della ferrovia e dell'industria del turismo, ma anche alla costruzione dell'identità nordamericana.

Questo luogo li ha visti tutti, i cacciatori delle Grandi Pianure: Cheyenne, Lakota, Blackfeet, Arikara, Crow, Assiniboin, Mandan, Arapaho, e Teton. Poi, qui è stato allestito un emporio fatto di adobe; *mountain men*, cacciatori con trappole, agenti delle società che vendevano pellicce, e tutti i generi di faccendieri venivano a tentare la sorte, ma solo i mercanti più tenaci con una comprensione della psicologia dei nativi fecero fortuna (...)

Di colpo, ho sentito di nuovo i passi, e anche se il loro suono era reale, ero sicuro che non appartenessero a una persona reale, perché lì dentro c'ero solo io. (...)

Quando sono uscito dall'edificio infestato e ho raggiunto il portico di legno, l'enigma dei passi misteriosi all'improvviso si è risolto. Nella brezza leggera, alta sull'asta della piazza d'armi di Fort Laramie, come poi fu chiamato Fort Williams, la bandiera a stelle e strisce fluttuava delicata nell'aria cristallina del mattino.⁸

3. Lo sfondo.

Un possibile sfondo per la stanza del diciannovesimo secolo di Broodthaers è una rilettura critica del mito della frontiera, come l'ha definito lo storico Frederick Jackson Turner nel 1893, e dell'espansione imperialista della nazione intesa come il suo Destino Manifesto. Nella sua relazione alla American Historical Association⁹, Turner parlò dello spirito vigoroso e dell'individualismo predominante che accompagnava l'esplorazione della frontiera. Questi tratti caratteristici della "mentalità americana" erano strettamente legati allo sviluppo del commercio e alla fioritura del progresso come ordinati dalla Provvidenza al fine di espandere e rafforzare il senso di libertà e autogoverno della società. Da quella prospettiva, la forza arrivò a rappresentare per Turner un attributo redentore e rigenerante, dato che veniva esercitato in nome di un'identità: il movimento verso Ovest avrebbe spogliato i nuovi immigranti del retaggio europeo, permettendo loro di rinascere e ripensarsi come buoni americani. Cosa ancora più importante, questo avrebbe giustificato l'espansione e l'appropriazione di territori "inesplorati", che, secondo Turner, non appartenevano a nessuno (in verità appartenevano agli indiani e ai messicani, ma quelli non erano considerati popoli civilizzati, ma tribù selvagge di non-bianchi). Come ha scritto l'artista Trevor Paglen in "Frontier Photography", un saggio che traccia un parallelo tra la fotografia nordamericana del diciannovesimo secolo e il suo personale lavoro di documentazione dei programmi di sorveglianza statunitensi contemporanei:

La frontiera era uno spazio in cui i sistemi di casta del vecchio mondo potevano essere abbandonati e un uomo poteva diventare ricco semplicemente trovandosi al posto giusto nel momento giusto. Questo senso di possibilità, naturalmente, era accompagnato da eccezionali violenze: cinquant'anni prima che [Joseph] Conrad scrivesse *Cuore di tenebra*, i quotidiani del Nevada esortavano apertamente a risolvere il "problema indiano" "sterminando l'intera razza".¹⁰

Infine, Turner sosteneva che l'effetto più

risaputo che i processi democratici vennero esportati molto gradualmente dai territori orientali al Selvaggio West, dove i concetti di ordine e giustizia non avevano un sostegno legale e si diffondevano esclusivamente attraverso il predominio di alcuni uomini (a volte) buoni dotati di armi. Questi uomini in genere avevano la fiducia della comunità e si assumevano la responsabilità di stabilire una parvenza di ordine, un ordine che comunque era destinato a dipendere da una forza a esso esterna.¹¹

Il fatto che Broodthaers includa un manifesto de *Il pistolero di Dio* nella stanza del diciannovesimo secolo non è casuale. Con la sua sequenza di scotennamenti, stupri e omicidi che componevano il prevedibile vocabolario del genere, il film racconta la storia di Jim Killian, un predicatore smascherato come ex-pistolero ed ex-galeotto diviso tra bene e male, che infine decide di prendere la situazione in mano e salvare la sua città da un ricco allevatore senza scrupoli. "Jim Killian uccideva come un artista - decantava un altro manifesto dell'epoca - questa è la storia del suo capolavoro."

4. Lo scenario.

Dato che per Broodthaers i *décor* originariamente non erano fini a se stessi, si potrebbe pensare che in realtà *Décor: A Conquest* fosse inteso come set temporaneo contenente una serie di mobili, oggetti di scena e luci che avrebbero finito per diventare alcuni dei protagonisti del film *La battaglia di Waterloo*. Il film si apre con alcune sequenze di cannoni fumanti alternati all'immagine di un'attrice che disfa il puzzle sul tavolo da giardino, e all'immagine di alcune guardie che marciano al suono di una banda e *Tristano e Isotta* di Wagner.

Fondato su questa specie di messa in scena riflessa dei secoli diciannovesimo e ventesimo, in cui gli oggetti di scena sono reali ma non originali, *A Conquest*... rimane spesso in quello spazio intermedio che è il set prima delle riprese. La bellezza del lavoro risiede nell'incertezza che produce tra mostra e set cinematografico, ponendo la domanda di cosa sia venuto prima. Anche se la mostra è stata evidentemente montata prima di girare il film, la sua concezione come set cinematografico sembra aver preceduto l'allestimento stesso. Il lavoro può dunque essere collocato precisamente nello spazio in cui l'arte e lo spettacolo sono messi in scena tramite la falsa patina storica delle due stanze d'epoca composte di oggetti di scena.

Più probabilmente, come racconta Michael Crompton, quando Broodthaers e Barry Barker, allora direttore della sezione mostre all'ICA, iniziarono a lavorare sul progetto, Broodthaers aveva un'idea molto chiara sul tipo di ambiente che voleva realizzare e stilò una lista di oggetti che Barker avrebbe dovuto procurarsi, tra cui i due cannoni dell'era napoleonica.¹² Secondo la leggenda, dopo aver ricevuto molte risposte negative alle richieste di cannoni che aveva rivolto a diverse istituzioni, Barker trovò invece un puzzle che rappresentava la Battaglia di Waterloo nel dipinto di William Heath, lo comprò per regalarlo alla figlia dell'artista e Broodthaers decise subito di incorporarlo nel lavoro. La leggenda dice anche che sempre il caso (a meno che non fosse destino, dato che Broodthaers stava per concludere la sua carriera) determinò il fatto che l'unica soluzione praticabile per esaudire le richieste dell'artista fosse prendere gli oggetti che gli servivano da un fornitore di oggetti di scena per il cinema e il teatro. Dopo che la mostra era stata inaugurata, capitò che un reggimento marciasse sul Mall per la cerimonia annuale della Sfilata della Bandiera, davanti alle finestre dell'ICA. La Sfilata della Bandiera in origine era un rituale del campo di battaglia destinato a incoraggiare i soldati a combattere non per

NEW YORK PARIS LONDON

MARIANGOODMAN.COM

MARIAN GOODMAN GALLERY

135 per il compleanno della Regina, una specie di erronea interpretazione storica in cui le guardie in uniforme marciavano come significanti vuoti.

5. Il film.

Integrando nel film uno spettacolo marziale tra gli altri oggetti di scena che componevano il *décor*, Broodthaers allude alla storia militare come al racconto di una guerra spettacolarizzata, che riecheggia i melodrammi teatrali della "Buffalo Bill Combination" (1872-1876), una troupe formata da William F. "Buffalo Bill" Cody e i suoi amici di una vita, Wild Bill Hickok e Texas Jack Omohundro, e in quello che in seguito fu conosciuto come "Buffalo Bill's Wild West" (1883-1916). Per più di trent'anni Cody diresse uno degli spettacoli di maggior successo sia negli Stati Uniti sia in Europa, che ricostruivano la nascita della nazione nordamericana – la cavalcata dei Pony Express, gli attacchi indiani ai treni, e le rapine alle diligence (particolarmente famoso quella alla Deadwood Stage) – reclutando gli attori tra celebrità come Calamity Jane, Geronimo e Toro Seduto, a cui veniva chiesto di recitare se stessi.

In "Ten thousand francs reward", un'intervista del 1974, lo stesso Broodthaers affermava che quando agli oggetti in mostra viene assegnato un ruolo descrittivo, essi "diventano elementi intercambiabili sul palco di un teatro. Il loro destino è segnato. Qui ottengo l'incontro desiderato tra funzioni diverse."¹³ In altre parole, anche se nei suoi allestimenti amava giocare con la combinazione di oggetti come se questa risultasse da incontri casuali, l'artista belga riusciva comunque, nelle sue stesse parole, "ad articularli moralmente e materialmente." È probabilmente il motivo per cui, nella sua lettera del 1982 in risposta all'appuntamento del suo defunto amico, Alain Jouffroy ha scritto: "Attaccando frontalmente come hai fatto i cannoni e le pistole dell'interno western hai smascherato la nostra falsa metafisica. Con te e grazie a te, il lacero sipario si è alzato e ora possiamo guardare con lucidità quella specie di studio hollywoodiano abbandonato che oggi ancora chiamiamo 'arte moderna'."¹⁴

Sia il film che la mostra – a volte chiamata *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers*, così l'autorialità entra a far parte del titolo – sono stati interpretati come la conquista finale da parte di Broodthaers dello spazio istituzionale. Dato che, come lui stesso diceva, l'arredo non era fine a se stesso, forse il film lo era, e l'arredo rappresentava solo un luogo o scenario temporaneo in cui mettere in scena presentazione e rappresentazione, percezione ed esperienza. Il disfacimento del puzzle in *La Bataille de Waterloo* (il puzzle che era quasi completato nella stanza del ventesimo secolo) potrebbe benissimo indicare il disfacimento finale nell'opera di Broodthaers delle costruzioni storico-culturali ereditate dalla storia coloniale, che così spesso finiscono per essere una colorita parodia di se stesse.

6. La chiave nel cassetto (A guida di conclusione, un intervallo).

La scena dell'attrice che disfa il puzzle sul tavolo da giardino in *La Bataille de Waterloo* è stata da molti interpretata come una citazione della scena del puzzle in *Quarto potere* di Orson Welles – ovvero, come un conflitto rappresentato e internalizzato in un'ambientazione borghese, o, per dirla con le parole di Jouffroy, "come [Broodthaers] ha detto dei secoli diciannovesimo e ventesimo in Europa, i cannoni, pistole, fucili, mitragliatrici e revolver del pensiero occidentale fanno parte della serenità intellettuale, di cui lo scriba continua a tenere la chiave chiusa in un cassetto."¹⁵ Ma quello che pochi sanno è che il primo film e capolavoro di Welles in realtà fu prodotto come seconda scelta dopo che la RKO Pictures nel 1939 rifiutò il suo adattamento di *Cuore di tenebra*

non decise di girare il copione, mettendo in scena un monologo in cui l'attore Brian Cox interpreta sia il ruolo di Marlow che quello del capitano Kurtz, proprio come sperava di fare Welles. Intitolato *Thames and Hudson. Orson Welles' Heart of Darkness* (2012), il film prende chiaramente spunto dalla visione di Welles nel tracciare un chiaro parallelo tra il colonialismo europeo e l'espansionismo nordamericano – che avrebbe finito per portare alle scorribande imperialiste degli Stati Uniti nel Sudest asiatico e ad altre latitudini, spazio compreso, come dimostra il concetto di John F. Kennedy della Nuova Frontiera.¹⁶ All'inizio del film la Nellie non è ancorata nel Tamigi ma nell'Hudson, nel porto di New York al crepuscolo, mentre Marlow riflette (si potrebbe immaginare, con la chiave dello scriba in mano) sulle correnti di marea che trasportano tutti i ricordi di quei "cercatori d'oro o cacciatori di fama... I sogni degli uomini, i semi delle conquiste, i germi degli Imperi!"¹⁷ Ora che il cassetto è spalancato, sembra esserci un rinnovato interesse per il concetto della Frontiera e l'immagine del Far West,¹⁸ una situazione che sembra rimandare più che alla *serenità intellettuale*, al *nervosismo materiale* di fronte ai "problemi ancora irrisolti di pace e di guerra, i nodi persistenti dell'ignoranza e del pregiudizio, le questioni ancora aperte della povertà e del surplus" che erano già presenti nel 1960 nella concezione di Kennedy della Nuova Frontiera.¹⁹ L'attuale discredito di cui godono i partiti politici (di fronte all'aumento delle candidature indipendenti), la progressiva erosione delle risorse naturali come risultato dell'avidità e della corruzione (imperialisti), e la società civile che tenta di prendere la situazione in mano (giovani estremisti in tutta Europa, milizie spontanee nel Sud degli Stati Uniti che combattono il contrabbando di droga e l'immigrazione, oltre ai gruppi di autodifesa armati che sfidano i cartelli della droga in Messico per ricordare solo alcune circostanze che si sono determinate su un lato e l'altro del confine), sono tutti fenomeni che sembrano creare – e difendere – il proprio stato di eccezione nel tentativo di trovare, nel bene e nel male, nuove alternative alle istituzioni sociali e politiche come le abbiamo conosciute e vissute.

Note

- 1 Marcel Broodthaers, "Marcel Broodthaers / Alain Jouffroy Correspondance(s)", in *Décor A Conquest by Marcel Broodthaers XIXth and XXth Century*, London, 1975, pubblicato da Michael Werner Gallery, New York, 2007, p. 32. La "mostra parigina" a cui accenna Broodthaers è *L'Angelus de Daumier*, che si tenne nel 1975 al Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou di Parigi.
- 2 Marcel Broodthaers, "Notes on the Subject", in *Marcel Broodthaers - Collected Writings*, Gloria Moure, a cura di, (Barcelona: Ediciones Poligrafa, 2012), p. 489.
- 3 Gloria Moore, "L'Espace de l'écriture", in *Marcel Broodthaers - Collected Writings*, op. cit., p. 18.
- 4 Maria Gilissen, "Décor", in *Décor A Conquest by Marcel Broodthaers XIXth and XXth Century London 1975*, op.cit., p. 35.
- 5 Lothar Baumgarten, "The Footsteps", in *Carbon*, catalogo, The Museum of Contemporary Art Los Angeles, aprile-giugno, 1990, inserto p. 24-25.
- 6 *Ibid.*, p. 29.
- 7 Sull'iscrizione della politica nella fotografia di paesaggio del diciannovesimo secolo, v. Deborah Bright, "Of Mother Nature and Marlboro Men An Inquiry Into the Cultural Meanings of Landscape Photography", marzo, 2009, <http://www.marketphotoworkshop.co.za/>

Plaglen, "Frontier Photography", *Art Forum*, March, 2009.

- 8 Lothar Baumgarten, op.cit., p. 25
- 9 William Jackson Turner, "The significance of the Frontier in American Life", è stato presentato la prima volta durante la Chicago Columbian Exhibition organizzata per commemorare il 400° anniversario della "scoperta" delle Americhe – un'esposizione internazionale che incarnava, come è noto, la spettacolarizzazione dell'esperienza coloniale.
- 10 Trevor Paglen, "Frontier Photography", http://www.paglen.com/_oldsite/articles/frontier%20photography.pdf (ultimo accesso 18 gennaio 2016)
- 11 Per una disamina approfondita del Far West come stato generalizzato di eccezione e la sua rappresentazione nei western tradizionali, v. Magali Arriola, "Riding out of the sunset, or how to cover the sunrise with a thumb in Guantanamo Bay", *May N. 2*, 2009.
- 12 Michael Crompton, "La Bataille de Waterloo, 1975", in *Décor A Conquest by Marcel Broodthaers XIXth and XXth Century London 1975*, op.cit., pp. 26-30.
- 13 Marcel Broodthaers, "Ten thousand francs reward", *Marcel Broodthaers - Collected Writings*, op.cit. p. 415.
- 14 Alain Jouffroy, "Marcel Broodthaers / Alain Jouffroy Correspondance(s)", in *Décor A Conquest by Marcel Broodthaers XIXth and XXth Century London 1975*, pubblicato da Michael Werner Gallery, New York, 2007, p. 33.
- 15 *Ibid.*
- 16 Banner ha anche concepito in collaborazione con una serie di grafici diversi possibili manifesti promozionali per *The Greatest Film Never Made*, molti dei quali chiaramente indebitati con il film di Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now*, che, come tutti sanno, è un adattamento del libro di Conrad ambientato durante la Guerra del Vietnam.
- 17 Orson Welles, *Heart of Darkness* (1939), <http://www.wellesnet.com/orson-welles-scripts-online/>
- 18 Il genere western e/o l'ambientazione nel Selvaggio West hanno vissuto una specie di revival nell'ultimo decennio in serie televisive come *Deadwood* (2004-2006) e film come *L'assassino di Jesse James per mano del codardo Robert Ford* (2007), *Il petroliere* (2008), *Non è un paese per vecchi* (2008), *Il Grinta* (2010), *Django Unchained* (2012), e più di recente *Revenant - Redivivo* e *The Hateful Eight* (entrambi del 2015) per citarne solo alcuni.
- 19 "Siamo sul bordo di una Nuova Frontiera – la frontiera degli anni Sessanta, la frontiera di opportunità e pericoli sconosciuti, la frontiera di speranze e minacce incomplete... Oltre questa frontiera ci sono le zone inesplorate della scienza e dello spazio, problemi irrisolti di pace e di guerra, i nodi ancora presenti dell'ignoranza e pregiudizio, le questioni aperte della povertà e del surplus". John F. Kennedy, "The New Frontier", *Democratic National Convention Nomination Acceptance Address*, discorso pronunciato il 15 luglio 1960, al Memorial Coliseum, Los Angeles. <http://www.americanhistoric.com/speeches/jfk1960dnc.htm>. (ultimo accesso 18 gennaio 2016)

NEW YORK PARIS LONDON

MARIANGOODMAN.COM